# Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien.

---

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der höchsten akademischen Würden

der

**k. bayr. Ludwig-Maximilians-Universität in München**

vorgelegt von

Joseph Ebner.

---

Naumburg a. S.
Druck von Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.)
1898.

Seinem hochverehrten Lehrer

Herrn Professor Dr. Hermann Breymann

in dankbarer Verehrung

gewidmet

vom

**Verfasser.**

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553806_0171

# Einleitung.

Das dramatische Gesetz der drei Einheiten ist seit dem 16. Jahrhundert Gegenstand zahlreicher und oft erregter Erörterungen gewesen. Stimmen für und wider diese sogenannten Aristotelischen Regeln sind in allen Ländern laut geworden, in denen es eine dramatische Litteratur gibt, bis schliesslich der nach Freiheit ringende dichterische Geist diese drückenden Fesseln abgestreift hat.

In der Zeit der Herrschaft der Regeln, wie wir die drei Einheiten der Kürze wegen nennen wollen, kümmerten Dichter und Gelehrte sich wenig um ihre Herkunft; sie galten eben als *Aristotelische Gesetze*. Erst in unserer Zeit, die diesen Regeln unbefangen und vorurteilsfrei gegenübersteht, hat man angefangen, sich nach ihrer Entwicklungsgeschichte umzusehen.

Vor allem zog natürlich in Frankreich die Entwicklung der Einheiten die Aufmerksamkeit auf sich, da sie im französischen Drama ihre höchste Ausbildung und Blüte erreichten.

Abgesehen von den zahlreichen Litteraturgeschichten, in denen naturgemäss unsern Regeln gebührende Beachtung geschenkt wird, hat zunächst Egger[1]) (1869) in der ihm eigenen klaren Weise, wenn auch nur vorübergehend die Ge-

[1]) *L'Hellénisme* etc. I, 338 ff.

schichte der Einheiten in Frankreich behandelt. Weniger eine Geschichte, als vielmehr eine Verherrlichung der genannten Regeln sind die sehr oberflächlichen Ausführungen Rogivue's[1]) (1872) zu nennen, der in seiner Voreingenommenheit für das sogenannte klassische Drama der Franzosen zu ganz schiefen und heutzutage geradezu lächerlichen Urteilen kommt.[2]) Viel objektiver urteilt Kühr[3]) (1877), obwohl auch er „nichts wesentliches Neues bringt".[4]) Unsere volle Beachtung hingegen verdient Breitinger's Schriftchen[5]) über die Einheiten (1879). Breitinger hat zwar nicht, wie ein Anonymus meint,[6]) die Ansicht umgestossen, „als hätten die Franzosen um das Jahr 1630 unter dem Einflusse von Chapelain zuerst das sogenannte aristotelische Gesetz von den drei Einheiten festgestellt und angenommen" [7]) — denn vor ihm hat schon Egger auf Italien, als das Land der Entstehung dieser Regeln hingewiesen —, doch gebührt ihm das Verdienst, zuerst eine gedrängte Übersicht über die Gesamtentwicklung des Gesetzes der Einheiten in den westeuropäischen Litteraturen gegeben zu haben. In klarer und sachlicher Weise bespricht ferner Arnaud (1888) die Einheiten im französischen Drama,[8]) mit besonderer Rücksicht auf D'Aubignac's *Pratique*, und wirft dabei auch interessante Rückblicke auf die Quellen, aus denen die Franzosen ihre Theorien geschöpft haben.[9]) Eine „treffliche, literarhistorische Untersuchung" [10])

---

[1]) *Appréciation* etc. Jena. 1872.

[2]) Unter anderm behauptet er allen Ernstes, dass das französische Drama den Vergleich mit dem griechischen nicht zu scheuen brauche. (*Appréciation*, p. 35.)

[3]) *Verlauf des Streites um die drei Einheiten etc.*

[4]) Hölscher, in *Herr. Arch.* 1878, LIX, 475.

[5]) *Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, mit zwei Nachträgen, in *Rev. crit.* 1879, VIII, 478f. u. *Herr. Arch.* 1880, LXIII, 127.

[6]) *Herr. Arch.* 1880, LXIII, 466.

[7]) Baret, *Espagne et Provence*, p. 234, behauptet, dass D'Aubignac die Regeln von den Einheiten erfunden habe.

[8]) *Théor. dram.*, p. 124ff.

[9]) Siehe unten, p. 3f.

[10]) Speyer, in *Herr. Arch.* 1891, LXXXVI, 456.

über die Entstehung des Gesetzes der Einheiten in Frankreich und über den Kampf um dieselben zur Zeit Mairet's hat Otto (1890) in der Vorrede seiner Ausgabe von Mairet's *Silvanire* geliefert,[1]) während Dannheisser (1892) eine willkommene Ergänzung zu Otto's Ausführungen bietet und die drei Einheiten in der klassischen Periode in Frankreich klar und erschöpfend behandelt.[2])

Nicht in derselben gründlichen Weise sind wir über die Entwicklung der Einheiten in Italien unterrichtet, obwohl gerade dieses Land als Ausgangspunkt dieser Regeln unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen muss.

Mit der Geschichte der Einheiten in Italien hat sich, wie schon oben angedeutet, zuerst Egger (1869) in etwas allgemein gehaltenen Ausführungen befasst und schon auf Averroës und einige italienische Theoretiker und Kommentatoren der Poetik des Aristoteles hingewiesen, aus denen die Franzosen ihre erste Kenntnis der Regeln von den Einheiten geschöpft haben.[3]) Breitinger (1879) hat dann die Entwicklung dieser Regeln bei einigen italienischen Aristoteles-Kommentatoren und Kunsttheoretikern verfolgt[4]) und auch, wie schon erwähnt, über die Geschichte der Einheiten in Spanien und England (sowie in Deutschland) eine dankenswerte Übersicht gegeben. Doch bietet er, speziell in Bezug auf Italien, weder Erschöpfendes, noch stützt er sich stets auf zuverlässige Gewährsmänner. Auch Morandi (1887) gibt in seiner sehr anregenden Studie eine gedrängte Übersicht über die dramatischen Einheiten in Italien, Frankreich, Spanien und England.[5]) Arnaud (1888) erwähnt ebenfalls, wie schon

---

[1]) *Silvanire*, Vorrede. — Cf. Dannheisser, *Litbl.* 1891, p. 55 ff. und *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1892, XIV, 1 f.; Heller, *Fr.-Gall.* 1891, VIII, 17 f.; Mahrenholtz, *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1891, XIII, 57. — *Giorn. stor.* 1892, XVII, 167.

[2]) *Zur Geschichte der Einheiten* etc. in: *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1892. XIV, 1 ff.

[3]) *L'Hellénisme* etc. I, 338 ff.

[4]) *Les Unités* etc., p. 4 ff.

[5]) *Le Unità Drammatiche*, p. 169 ff., Anm.

angedeutet, einige italienische Poetiken als Quellen der französischen Theoretiker.[1]) Zu Breitinger und Morandi bietet Otto in der schon erwähnten Vorrede seiner Ausgabe der *Silvanire* (1890) in Bezug auf Italien eine vortreffliche Ergänzung.[2]) Aber auch Otto, der übrigens Vollständigkeit nicht anstrebt,[3]) hat noch manches für die Entwicklung der Einheiten in Italien wichtige Werk übersehen; man muss ferner bedauern, dass er zu wenig Gewicht auf die Meinungsverschiedenheit legt, die hinsichtlich der Zeiteinheit zwischen den Aristoteles-Kommentatoren einerseits, den Kunsttheoretikern und den Dichtern andererseits besteht, wie das auch bereits von Speyer[4]) hervorgehoben worden ist.

Wenn nun der Verfasser der vorliegenden Schrift es unternimmt, mit einer neuen Untersuchung der angeregten Frage vor die Öffentlichkeit zu treten, so hofft er, nicht nur die Lücken der Vorarbeiten auszufüllen, sondern auch die von Egger[5]) nur kurz angedeutete Vorgeschichte der drei Einheiten eingehend darzustellen und endlich an der Hand der bedeutenderen italienischen Tragödien des 16. Jahrhunderts zu zeigen, wie jene Regeln in der dichterischen Praxis durchgeführt wurden.

Allerdings musste auf absolute Vollständigkeit verzichtet werden, da dem Verfasser einzelne wichtige italienische Werke, die jeweils besonders genannt werden sollen, trotz Nachfrage auf den grösseren deutschen Bibliotheken (sowie der k. k. Hofbibliothek in Wien) nicht zugänglich waren, und da ferner das zu bewältigende Material ein so umfangreiches war, dass nur die hervorragenderen Erscheinungen der italienischen Tragödie herausgegriffen werden konnten. Wie weit das Gesetz der drei Einheiten in der

---

[1]) *Théor. Dram.*, 124ff.

[2]) *Silvanire*, Vorrede, p. XVIff.

[3]) *Silvanire*, Vorrede, p. XXVI.

[4]) *Herr. Arch.* 1891, LXXXVI, 457.

[5]) *L'Hellénisme* I, 338.

italienischen Komödie beobachtet ist, muss einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben.[1])

[1]) Ausser den oben erwähnten, speziell die Geschichte der Einheiten berücksichtigenden Werken seien noch einige zu ihrer Zeit bedeutsame Schriften erwähnt, z. B. Corneille, *Discours sur les trois Unités*, Voltaire, *Lettre à l'Académie*, Baretti, *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire* (1777), Manzoni, *Prefazione* zu *Carmagnola* und *Lettre à M. C.* (*Chauvet*), V. Hugo, *Préface de Cromwell* (1827) u. a., welche aber als Streitschriften für unsern Zweck ohne besonderes Interesse sind (cf. Morandi, l. c., p. 156 ff.).

# I. Vorgeschichte der Einheiten in Italien.

## A. Die Poetik des Aristoteles.

Das Gesetz der drei Einheiten wird bekanntlich auf die *Poetik* des Aristoteles zurückgeführt, ein Werk, welches nur in sehr unvollständiger und verderbter Form[1]) auf uns gekommen ist.[2]) Trotzdem behauptet diese Schrift und speziell

[1]) Schon im 16. Jahrhundert waren sich einige Kritiker darüber klar, wie verschiedene Äusserungen Robortellus' (*Poetic.*, p. 4) und Castelvetro's (*Widmung an Maximil. II.* und *Kommentar, p. 3 u. passim*) beweisen; vgl. Canello, *Storia* etc., p. 305 f. (siehe unten, p. 40, Anm. 6), ferner Di Niscia, *La Gerus. Conquist.* etc., in: *Propugn.* XXII, N. S. vol. II, Parte II, 106. Pomponio Torelli, der bekannte Verfasser der *Merope* (siehe unten p. 144 f.) nennt die Poetik des Aristoteles „*una Operetta imperfetta e lacera*" (*Merope, Widm.*, p. 2). Ähnlich drückt sich der Spanier Lopez Pinciano (*Philosophia antig. poet.* 1596) aus: „*Sus commentadores ... fueron faltos como lo fue el texto que commentaron*". (*Philos. ant., Al Lector.*).

[2]) Die Frage, ob wir es in dem uns erhaltenen Werkchen: *Περὶ ποιητικῆς* mit einem Entwurfe des Aristoteles oder mit einem von fremder Hand gefertigten Auszuge eines verloren gegangenen aristotelischen Werkes zu thun haben, ist schon häufig Gegenstand eingehender, ja erregter Erörterungen gewesen. Nähere Angaben hierüber finden sich in den einschlägigen Schriften von Gottfried Hermann, *Aristot. de Arte Poet. Lib.* 1802, von Raumer, *Über die Poetik des Arist.* etc. 1828, Ritter, *Aristot. Poetica* 1839, Hartung, *Lehren der Alten über die Dichtkunst* etc. 1845, Egger, *Essai sur l'Hist. de la Crit.* etc. 1849, Stahr, *Poetik d. Arist.* 1860, Susemihl, *Arist. über die Dichtkunst* 1865, und *Zur Litt. v. Arist. Poet.* 1862, 1867, Freytag, *Die Technik des Dramas* 1863, Teichmüller, *Beiträge z. Erkl. d. Poet. d. Arist.* 1867, Westphal, *Proleg. zu Aesch. Trag.* 1869, Schwabe, *Aristoph. u. Aristot. als Kritiker des Eurip.* 1878, Butcher, *Arist.'s Theor.* 1895, Immisch, *Zur arist. Poetik* 1896 u. a.

der Abschnitt über die Tragödie auch heute noch seinen vollen Wert. Schon Lessing war der Meinung, dass die Tragödie „sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.“ [1]) Ähnlich drückt sich Barthélemy St.-Hilaire aus, wenn er in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Poetik (1858) sagt, dass trotz der 2000 Jahre und der Verderbtheit des Textes die Poetik, richtig studiert, noch immer als Kodex des guten Geschmackes gelten könne.[2]) Auch Bernays ist der Meinung, dass der Wert der Poetik durch zwei Jahrtausende nicht herabgedrückt werden konnte und dass „diese unverminderte Brauchbarkeit der Poetik aus der Universalität ihrer Gesetze und aus der weisesten Mässigung im Gesetzgeben“ entspringe.[3]) Ähnlich äussert sich, um noch das Urteil eines bedeutenden Philologen der Gegenwart anzuführen, Christ: „Das kleine Büchlein verdient eine solche Wertschätzung, da Aristoteles hier mit bewunderungswürdigem Kunstverständnis und gestützt auf ausgedehnteste Kenntnis der poetischen Litteratur in kurzen Sätzen für alle Zeiten die Hauptgesetze der tragischen Kunst festgesetzt hat. Ich erinnere nur an die berühmte Definition der Tragödie im 6. Kapitel und das nicht minder wichtige 12. Kapitel über die Teile der Tragödie; doch weist auch dieses Werk, das man das erste Buch über Ästhetik nennen kann, viele Spuren wiederholter Überarbeitung und nachträglicher Zusätze

[1]) *Hamb. Dramat.*, St. 100—104, p. 508. — Cf. Cosack, *Materialien* etc., p. 232; Schröter u. Thiele, *Hamb. Dram.*, p. 508, Anm. 39.

[2]) *Poétique d'Aristote, Préface*, p. IV f.: «*Depuis deux mille ans passés, ce traité a fait loi sur presque tous les points qu'il touche et qu'il a réglés définitivement. Il a beau être inachevé, incomplet; le texte que nous en a transmis une tradition trop peu attentive, a beau être altéré de mille manières, la pensée n'en est pas moins en général éclatante et sûre. Elle se fait jour au travers de ces ruines et de ces ténèbres, et quand on l'étudie comme elle le mérite, elle apparaît, dans les bornes où elle se renferme, comme le code du bon sens et du bon goût.*» — Vgl. die analogen Ausführungen Freytag's, *Technik des Dramas*, p. 4.

[3]) *Zwei Abhandlungen* etc., II, 184 (cf. *Deutsche Litt. Zeit.* 1881, II, 115 f).

auf, so dass sogar Ritter in seiner Ausgabe die Echtheit desselben zu verdächtigen suchte.“ [1])

Unsere erste Aufgabe wird nun darin bestehen müssen, diejenigen Stellen der Poetik genau ins Auge zu fassen, in denen eine spätere Zeit die sogenannten Regeln der drei Einheiten hat finden wollen.

Am klarsten spricht sich Aristoteles über die Einheit der Handlung aus. Er erklärt zunächst, was unter „*Einheit*“, oder besser gesagt „*Einheitlichkeit*“ [2]) der Handlung zu verstehen sei.

„Die Fabel (sc. Handlung) ist einheitlich, nicht wenn sie, wie einige glauben, sich um eine einzelne Person dreht . . . . Die Handlungen einer Person sind viele, welche zusammen nicht eine einzige Handlung ergeben“.[3]) Und dann fährt er fort: „Es muss also, da auch die anderen Künste einen einzigen Gegenstand nachahmen, auch die Fabel (sc. der Tragödie und des Epos), da sie die Nachahmung einer Handlung ist, eine einzige und ganze Handlung nachahmen, und die Teile der Handlung müssen so verbunden sein, dass, wenn ein Teil umgestellt oder hinweggenommen würde, auch das Ganze eine Änderung erleiden würde: denn was, hinzugefügt oder nicht, keine bemerkenswerte Veränderung ergibt, ist auch kein Teil des Ganzen“.[4])

Diese Sätze sind zu allen Zeiten anerkannt worden, wenn auch in neuerer Zeit unter dem Einflusse der englischen und spanischen Dramatiker eine freiere Auffassung, als die Italiener und Franzosen sie hatten, Platz gegriffen hat.

Viel weniger präzis ist die Stelle gefasst, aus welcher die italienischen Kommentatoren und Kunsttheoretiker die *Einheit der Zeit* abgeleitet haben. Aristoteles stellt die Zeitbeschränkung in der Tragödie nicht als eigene Forderung auf, wie z. B. die Einheit der Handlung, sondern er erwähnt sie nur gelegentlich in dem Abschnitte, wo er von dem Unterschiede zwischen der Tragödie und dem Epos spricht: „Sie

[1]) *Geschichte der griech. Litt.*, p. 370.
[2]) Borinski, *Poetik*, p. 214ff.
[3]) *Περὶ ποιητικῆς*, cap. 8 § 1 (Anhang, p. 154).
[4]) Ibid., cap. 8 § 4 (Anhang, p. 154).

unterscheiden sich auch in der Länge: diese (sc. die Tragödie) strebt darnach, sich womöglich innerhalb eines Sonnenumlaufs abzuspielen oder nur wenig darüber hinauszugehen; das Epos dagegen ist in Bezug auf die Zeit unbeschränkt und unterscheidet sich darin (von der Tragödie); gleichwohl verfuhren die Dichter anfangs in der Tragödie und im Epos auf gleiche Weise.“ [1])

Auf diese Bemerkung stützt sich die Regel von der Zeiteinheit in allen ihren Variationen, von der Gleichsetzung der *Zeit der Handlung* mit der *Dauer der Aufführung* an bis zur Ausdehnung der Handlung auf *zwei Tage*, wie sie Giraldi [2]) und Minturno [3]) gestatteten, und sogar auf *drei* (in der Komödie auf *fünf*), wie sie von Pinciano,[4]) und auf *zehn Tage*, wie sie von Cascales [5]) gefordert wurde.

Für die dritte *Einheit*, die *des Ortes*, suchen wir vergeblich nach einem Belege in der Poetik des Aristoteles.[6])

[1]) *Περὶ ποιητικῆς*, cap. V § 4 (siehe Anhang, p. 154f.). — Teichmüller, *Beiträge* etc., p. 171ff., sucht nachzuweisen, dass Aristoteles an dieser Stelle nicht von der Dauer der Handlung *einer* Tragödie spreche, sondern von der Dauer der Aufführung aller Tragödien, die an *einem Tage* dargestellt wurden, sodass also, wie er p. 180 hinzufügt, „jeder Dichter mit seinen Tragödien versuchen musste, sich für Einen Umlauf der Sonne einzurichten, da in dem griechischen Theater nicht bei künstlicher Beleuchtung gespielt wurde und also mit dem Untergang der Sonne auch die Vorstellung schliessen musste.“ Demnach übersetzt er (p. 209) unsere Stelle: „Das tragische Spiel versucht einen Umlauf der Sonne auszufüllen, oder doch nur wenig daran fehlen zu lassen.“ Es ist hier nicht der Platz auf diese Ansicht näher einzugehen, die für unsern Zweck ohne Belang ist und deren Begründung uns sehr schwach und gesucht dünkt. — Vgl. dazu Susemihl, *Arist. üb. die Dichtkunst*, p. 229, Anm. 52, wo diese Annahme widerlegt wird; desgleichen Butcher, *Arist.'s Theor.*, p. 267f., Anm. 1.

[2]) Siehe unten, p. 65.

[3]) Siehe unten, p. 71.

[4]) *Philos. antig.*, p. 190.

[5]) *Tablas Poeticas*, *Parte II*, *Tabla Tercera*, p. 347.

[6]) Vgl. Riccoboni, *Theatre ital.*, I, 278f.: «*Aristote dans sa Poetique n'a pas parlé de l'unité de lieu; la raison seule sans le secours de l'autorité y a assujetti les Poëtes: lorsque Aristote prescrit à l'action Tragique une durée de douze ou de vingt-quatre heures, l'unité de lieu suit necessairement d'une si courte durée; en si peu de tems, les Acteurs ne peuvent pas faire beaucoup de chemin.*»

D'Aubignac sagt ausdrücklich, dass Aristoteles diese Einheit nicht erwähne. Den Grund für dieses Schweigen glaubt er darin zu finden, dass diese Regel zu Aristoteles' Zeit zu bekannt gewesen sei und dass die beständige Anwesenheit der Chöre auf dem griechischen Theater die Einheit des Ortes sichtbar ausgedrückt habe.[1])

Wir haben uns also hauptsächlich an die Bemerkung des Aristoteles über die Beschränkung der Zeit zu halten. Dass Aristoteles nicht daran dachte, eine bindende Regel aufzustellen, ist schon längst allgemein bekannt. „Die Einheit des Ortes und der Zeit, sagt Raumer, hat Aristoteles, wie Lessing und Schlegel einleuchtend erwiesen, weder theoretisch unbedingt vorgeschrieben, noch die stete Beobachtung dieser Regel an dem griechischen Drama nachweisen wollen oder nachweisen können." [2]) Er konstatierte nur die von den besten griechischen Dichtern im allgemeinen eingehaltene Norm,[3]) die den Zeitverhältnissen angemessen war, und sich den Beifall des Volkes, des einzigen Kunstrichters, errungen hatte.

Schon die ganze Fassung des Textes widerstreitet der Ansicht, als hätte Aristoteles damit eine Regel geben wollen; er setzt ausdrücklich ὅτι μάλιστα bei, was doch nur

---

[1]) *Pratique* I, 86: «*Aristote dans ce qui nous reste de sa Poëtique n'en a rien dit* (sc. de l'unité de lieu) *et j'estime qu'il l'a négligé, à cause que cette régle étoit trop connüe de son temps, et que les Chœurs qui demeuroient ordinairement sur le Theatre durant tout le cours d'une Piéce, marquoient trop visiblement l'Unité du Lieu.*»

[2]) l. c., p. 152.

[3]) Cf. Nisieli, *Proginnasmi Poetici* V, 2, p. 30: „*Aristotile va fondando le regole della tragedia sopra Sofocle, Euripide e altri; e i teoremi della Epopea sopra la Iliade e la Ulissea di Omero.*" — Cf. auch Manzoni, *Lettre à M. C. sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in Opp. I, 225: «*Si ce philosophe revenait et qu'on lui présentât nos axiomes dramatiques comme issus de lui, ne leur ferait-il pas le même accueil que fait M. de Pourceaugnac à ces jeunes Languedociens . . . dont on veut à toute force qu'il se déclare le père?*» — Vgl. noch Müller, *Gesch. der Theor. der Kunst* etc. II, 168, Anm.: „Keine Regel wird hier von Aristoteles gegeben, sondern nur ein reiner Erfahrungssatz hingestellt." (Vgl. über Müller's Darstellung der Einheiten Cosack, *Materialien*, p. 240.)

sagen soll: wenn der gewählte Stoff eine derartige Beschränkung zulässt. Ausserdem gibt er noch einen weiteren Spielraum durch den Zusatz *ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν*, womit er konstatiert, dass eine Überschreitung des angegebenen Zeitraums kein Verstoss sei. Mit Recht sagt daher Andrieux: «*Ce n'est point une règle qu'il prescrit, bien qu'il incline pour ce genre d'unité; on voit qu'il le croit préférable à une durée indéfinie d'action; toutefois, son expression n'est pas impérative; c'est un fait qu'il raconte; ce n'est pas une loi qu'il impose.*»[1]) Ähnlich spricht sich Barthélemy St.-Hilaire aus: «*Il y a très-loin de cette simple remarque, quoi qu'en ait pensé Corneille, à un précepte et à une loi formelle. La tragédie grecque, après s'être donné une liberté, dont elle vit sans doute bientôt les abus, revint à des pratiques plus sévères et plus sensées. Aristote le constate; mais il ne dit point que le sujet du drame tragique doit nécessairement n'embrasser qu'un seul jour, il n'en fait point une règle qu'il impose aux auteurs, et surtout il ne croit pas qu'il n'y ait de drame qu'à cette condition.*»[2])

### B. Die Einheiten in der griechischen Tragödie.

Betrachten wir nun die drei Einheiten in der griechischen Tragödie.

„Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten", sagt Lessing.[3]) Sie war ihnen die notwendigste Vorbedingung einer guten Tragödie, und fehlt auch im ältesten griechischen Drama nicht. Allerdings wurde sie dort anders gehandhabt als zur Zeit des Aristoteles. Welker hat nachgewiesen, „dass die Aeschylischen Tragödien, wenn nicht alle, doch mit sehr wenigen Ausnahmen nur wie

---

[1]) *Rev. Encyclop.* 1824, XXII, 102.

[2]) *La Poétique d'Arist., Préf.*, p. XVI. — Vgl. auch Manzoni, *Prefaz. zu Carmagnola*, in Opp. I, XXV ff. — Susemihl, *Arist. über die Dichtkunst*, p. 229, Anm. 52; Butcher, l. c., p. 269 ff.

[3]) *Hamb. Dramat.*, 46. St., p. 297. — Cf. Bernhardy, *Grundriss* etc. II, 2, 159: „Die Einheit der Handlung . . . bildet die stärkste Scheidewand zwischen Epos und Tragödie."

Acte, je drey zu einem dramatischen Dreyverein, einem innig verbundenen Ganzen gehörig zu betrachten seyen.“ [1]) Wenn aber je drei Dramen zusammen ein Ganzes bildeten, wie dies auch durch die Aufführung von je drei solcher zusammengehöriger Stücke ausgedrückt wurde, so hätten sie auch eine einheitliche Handlung umfassen müssen. Diese bestand aber häufig nur in der Einheit der Person, der Identität der Familie etc.[2]) Die drei Tragödien waren nichts anderes als drei einzelne Bilder, deren jedes nur ein einzelnes Moment der ganzen Handlung herausgriff; die dramatische Wirkung wurde erst durch die Aufeinanderfolge der drei einzelnen Bilder hervorgebracht.[3]) Die Einheit der Handlung in der Trilogie ist also eine sehr lockere, während, jeden einzelnen Teil für sich betrachtet, die Einheit der Handlung streng gewahrt ist.

In den 100 Jahren, die zwischen Aeschylus und Aristoteles liegen, ging mit dem griechischen Drama nicht bloss innerlich, sondern auch äusserlich, in der Aufführungsweise, eine Veränderung vor. Während zur Zeit des Aeschylus die dramatischen Dichter an den Dionysien nur mit Trilogien bzw. Tetralogien in den Wettkampf traten, ging nach einer alten Notiz (bei Suidas) Sophokles zuerst auch mit einzelnen Tragödien den Wettkampf ein.[4]) Die Handlung spann sich also nicht mehr durch drei Tragödien fort, sondern musste mit der *einen* ihren Abschluss finden. Wenn man weiter bedenkt, dafs die griechischen Dramen alle sehr kurz waren, so dass nach Magnin's Annahme sogar zwei Tetralogien, d. h. 6 Tragödien und 2 Satyrspiele an einem Tage zur Aufführung gelangten,[5]) so ist er-

[1]) *Die Aeschylische Trilogie*, p. 307.

[2]) Rapp, *Geschichte des griech. Schausp.*, p. 14.

[3]) Westphal, *Prolegomena zu Aeschyl. Trag.*, p. 5.

[4]) Rapp, l. c., p. 49. — Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 194.

[5]) *De la mise en scène chez les Anciens*, Rev. des deux Mondes, 1840, IV, 231. — Oehmichen, l. c., p. 194, setzt die Dauer des Einzeldramas auf durchschnittlich $2^1/_2$ Stunden fest, glaubt aber nicht, dass man in der Regel mehr als 3 oder 4 solcher Stücke an einem Tage zu spielen vermochte. — Desgl. p. 195: „Für mehr als 4 Stücke reichte ein Tag ganz sicher nicht hin.“

sichtlich, dass für eine mehrteilige Handlung überhaupt kaum noch Raum blieb. Ausser dem angeborenen Kunstsinne zwangen also schon die äusseren Verhältnisse die griechischen Dichter zur Wahl *einer einzigen Handlung*.

Da aber in dem der Aufführung zugewiesenen kurzen Zeitraume eine lang sich hinspinnende Handlung unmöglich durchgeführt werden konnte, so musste der Dichter alles überflüssige Beiwerk absondern, sodass nur das *„Ideal von dieser Handlung“* übrig blieb.[1]) Es ist demnach durchaus nicht zu verwundern, dass die Handlung in vielen Fällen (aber bei weitem nicht in allen) den Zeitraum eines Tages nicht überschritt. „Festes Gesetz“ jedoch waren die 24 Stunden bei den Alten nicht, wie Stahr[2]) meint.

Dazu kam noch ein weiteres, sehr wichtiges Moment für die Beschränkung der Zeit, nämlich die stete Anwesenheit des Chores auf der Bühne; der Chor wohnte der Handlung von Anfang bis zu Ende bei und griff manchmal auch in dieselbe ein. Die Bühne wurde dadurch nie leer, und es war deshalb auch eine Einteilung in Akte, wie sie von Seneca eingeführt wurde, unmöglich gemacht. Die Aufführung ging ohne Unterbrechung weiter, so dass auch die Handlung des Stückes nie unterbrochen schien. Daher spricht Schlegel von einer *„scheinbaren Stätigkeit der Zeit“*, indem er ausdrücklich hervorhebt: „Dass sie aber die scheinbare Stätigkeit der Zeit beobachteten, dazu hatten sie einen besonderen Grund in der beständigen Gegenwart des Chores. Wo dieser die Bühne verlässt, da wird auch der stetige Fortgang unterbrochen, wie in den Eumeniden des Aeschylus sehr auffallend, indem der ganze Zeitraum ausgelassen ist, dessen Orest bedurfte, um sich von Delphi nach Athen zu begeben.“[3])

Diese beständige Anwesenheit des Chores bedingte aber auch, wie Lessing[4]) und Schlegel erwähnen, die schein-

---

[1]) Lessing, *Hamb. Dramat.*, St. 46, p. 298.

[2]) *Poet. des Arist.*, p. 85.

[3]) *Über dramat. Kunst* II, 104. — Vgl. über die Zeiteinheit noch Riccoboni, *Th. it.* I, 292ff.

[4]) *Hamb. Dramat.*, St. 46, p. 297: „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die

bare Ortseinheit; „dass sie gewöhnlich denselben Schauplatz beybehalten, fliesst natürlich aus der beständigen Gegenwart des Chores her, der erst auf eine schickliche Weise weggeschafft werden musste, damit gewechselt werden könnte. Auch stellte ihre Scene einen grösseren Umfang dar, als in vielen Fällen die unsrige.“ [1])

---

Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mussten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermassen der blossen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einzuschränken.“ — Cf. Cosack, *Materialien* etc. p. 267ff., Schröter und Thiele, *Less. Hamb. Dram.* p. 297, Anm. 1. und ibd. Einleit. p. 5f., p. 48f.; Mézières, *Introd. à la Dramat. de Hamb.*, p. XXIIIff., weist darauf hin, dass die gleiche Ansicht schon vorher von Diderot und Voltaire ausgesprochen worden sei. Vgl. auch Patin, *Études sur les Tragiques Grecs*, I, 10: «*Comme le chœur ne quittait jamais la place particulière qui lui avait été assignée dans l'enceinte du théâtre, comme il ne perdait jamais l'action de vue, et qu'il y intervenait à chaque instant, les unités sévères qui la limitent sous le rapport du temps et du lieu s'établirent en quelque sorte toutes seules et nécessairement. Comment changer une scène qui ne cessait d'être occupée? Comment faire illusion sur la durée d'une pièce que l'aspect d'un acteur toujours présent permettait de mesurer avec exactitude?*»

[1]) Schlegel, *Über dram. Kunst*, II, 103. Vgl. die Abbildung des nach Vitruv's Beschreibung (Riccoboni, *Th. it.* I, 281) erbauten *Teatro Olimpico*, in Riccoboni, *Th. it.* I, 116. — Ich kann es mir nicht versagen, noch das Urteil eines der gründlichsten Kenner des griechischen Theaters anzuführen, Bernhardy's, der in seinem mustergültigen „*Grundriss der griechischen Literatur*“ II, 2, 158, über die Zeit- und Ortseinheit im griechischen Drama sagt: „Zeit und Ort durfte zwar der Dichter mit einiger Freiheit und selbst Willkür behandeln, doch sollte die scenische Darstellung einige Wahrscheinlichkeit haben, weil alles unter den Augen der Zuschauer vorging, und ein Verschwinden der zeitlichen und örtlichen Bedingungen, jenes unentbehrliche Vorrecht des erzählenden Epos, wurde hier durch den raschen Verlauf einer fast immer auf der nahen Bühne sich abspielenden Begebenheit unmöglich. Man setzte daher stillschweigend die Dauer eines Tages, und verlängerte nur unmerklich diesen Zeitraum bei den unter-

Übrigens war die Scene gewöhnlich so unbestimmt, dass sie überhaupt kaum in Betracht kam. Mit Recht sagt darum Raumer: „Kann man denn aber von einer solchen (sc. Orts-) Einheit sprechen, wo der Ort so ganz bestimmungslos, so negativ genommen wird, dass er eigentlich gar nicht mitspielt, sondern nur den Raum bezeichnet, hinreichend, dass Leute daselbst gehn, stehn und reden können?“ [1])

Trotz dieser äusseren Umstände, die gleichsam zur Beobachtung der Einheiten zwangen, scheuten sich die Dichter, wie schon angedeutet,[2]) durchaus nicht, die gewöhnlich eingehaltene Zeit- und Ortsgrenze zu überschreiten, wenn der Gegenstand es erforderte, und das Publikum nahm eine derartige, ihm zugemutete Unwahrscheinlichkeit hin, ohne sich dadurch in seinem Kunstsinne verletzt zu fühlen.[3]) Beispiele

geordneten Ereignissen, die bloss erzählt und weniger streng behandelt wurden; doch trug Aeschylus um höherer Wirkung willen kein Bedenken, über so enge Schranken und Masse sich wegzusetzen. Noch mehr machten die Gegenwart des Chores, die Schlichtheit der Scene, selbst die herkömmliche Beständigkeit der Dekorationen oder der Bühnenwände ratsam, die sichtbaren Akte der Handlung dem möglichst wenig veränderten Schauplatz zu erhalten; selbst der Wechsel der Periakten hat den dramatischen Raum nur wenig und auf kurze Zeit verschoben. Aber auch in diesem Punkte war Aeschylus nicht gar ängstlich“ .... Cf. ibd. II, 2, 175f. — Vgl. Butcher, l. c., p. 270f.

[1]) *Über die Poet. d. Arist.*. p. 183. — Cf. Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 241; Riccoboni, *Th. it.* I, 279ff.

[2]) Siehe oben, p. 13.

[3]) D'Ancona, *Origini*, I, 456: „*Le Unità di Tempo e di Luogo stanno nel drama greco sopratutto perchè una è l'Azione: e l'Azione è concepita e rappresentata nella sua schiettezza, così senza frondosi accessorj, come senza remoti antecedenti od ultimi effetti. Errerebbe tuttavia di gran lunga chi credesse che i greci delle Unità di Tempo e di Luogo si facessero norme di osservanza strettissima; dappoichè, sebbene la presenza continua del Coro in sulla scena in certo modo fosse d'impedimento a un soverchio arbitrio, pure non passò loro mai pel capo che l'azione non potesse uscire da un angusto limite di ore e distanza. I greci, con quella profonda e serena coscienza dell'arte, sentivano bene che in certi casi per evitare un preteso sconcio si sarebbe caduti in quegli altri ben più meritevoli di biasimo, ne'quali precipitarono i loro incauti imitatori: e che il Dramma è soltanto libera ed immaginosa imitazione della realtà.*“ — Über D'Ancona's *Origini* vgl. *Rev. crit.* 1891, II, 141; *Journ. d. Savants* 1892. p. 670ff.; *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.* 1894, XV, 404ff. (Cloetta).

für Verletzung der Einheiten der Zeit und des Ortes finden sich bei den drei griechischen Tragikern. Scaliger[1]) hat schon darauf hingewiesen, und Metastasio führt eine Reihe von Tragödien und Komödien auf, in denen die Einheit der Zeit oder des Ortes, oder beide zusammen, erheblich überschritten sind, z. B. die *Eumeniden* (Ort) und den *Agamemnon* (Zeit) des Aeschylus, Sophokles' *Ajax* (Ort) und *Trachinierinnen*, Euripides' *Rasenden Herkules* (Ort), *Iphigenie* (Zeit) und *Andromache* (Zeit), Aristophanes' *Wolken* u. a.[2])

Wenn auch bei diesen Ortsveränderungen, z. B. in den Eumeniden, wo der Schauplatz von Delphi nach Athen verlegt wird, ein thatsächlicher Scenenwechsel, wie auf der modernen Bühne wahrscheinlich nicht vorgenommen wurde, und es dem Zuschauer überlassen blieb, sich die gleiche Scene nunmehr als eine ganz andere Örtlichkeit vorzustellen, so war doch eine kleine Veränderung der Scene keineswegs ausgeschlossen. Denn die Rückwand „stellte in der Tragödie meistens die Vorderseite eines Königspalastes vor, hiess aber *σκηνή*, weil im alten Satyrdrama die Phantasie der Zuschauer sich eine Hütte im Hintergrunde vorstellen sollte".

„Die beiden Seitenwände hiessen *παρασκήνια*; an ihnen befanden sich die hölzernen drehbaren Zylinder (*περίακτοι*, versurae), die mit Tafelbildern bedeckt waren und durch deren Drehung eine Veränderung der Scene angedeutet werden konnte." [3])

---

[1]) *Poetices*, III, 145.

[2]) *Estratto dell'Arte Poetica d'Arist.*, in Opp. XII, 82 ff. — Cf. auch Signorelli, *Storia Critica* etc. I, 59 ff.; Andrieux in *Rev. Encycl.* 1824, XXII, 103 ff.; Schlegel, *Über dramatische Kunst.* I. 299 f.; Bozzelli, *Della Imit. trag.* etc. I, 280 f., 284 ff.; Baret, *Espagne et Provence*, p. 234 ff. Teichmüller, *Beiträge* etc. p. 216 f.; D'Ancona, *Orig.* I, 456; Butcher, l. c., p. 269 u. a.

[3]) Christ, l. c., p. 146. — Über die Periakten vgl. noch Bernhardy, *Grundriss* II, 2, 158 (siehe oben, p. 14 f., Anm. 1) und Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 245: Die Periakten benutzte man „zur Anbringung des Seitenschmuckes, durch den die Lage des Ortes der im Stück vor sich gehenden Handlung kenntlich gemacht wurde. Auf den drei Seiten der rechten Periakte wurden die Tafeln oder Vorhänge angebracht, welche eine Gegend (*χώρα*) darstellten, auf denen der

Neben diesen Periakten kannte aber das griechische Theater (ebenso wie später das römische) noch andere Vorrichtungen, um einen Scenenwechsel anzudeuten. „Nach Varro gab es einen drehbaren (*scaena versilis*) und einen verschiebbaren (*scaena ductilis*) Schmuck der *Bühnenhinterwand*. Der erstere, wohl zu unterscheiden von den Periakten, scheint aus Tafeln bestanden zu haben, die, auf der Vorder- und Rückseite bemalt, nach Bedürfnis künstlich (*machinis quibusdam*) gedreht wurden. Der andere Schmuck bestand aus übereinander gelegten Tafeln, von denen die vorderen nach links und rechts weggezogen werden konnten, um die dahinterstehenden sichtbar werden zu lassen.“ [1])

Um nun auf die *Poetik* zurückzukommen, so sei nochmals hervorgehoben, dass Aristoteles, weit davon entfernt, ein dichterisches Gesetzbuch geben zu wollen, nur beabsichtigte zu zeigen, welche Wege die besten Dramatiker seiner Zeit, vor allem Sophokles und Euripides, eingeschlagen hatten, um ihre unsterblichen Meisterwerke zu schaffen.[2])

### C. Die Einheiten in der römischen Tragödie.

Mit dem allmählichen Vordringen der Römer nach Griechenland wurde zwar die politische Selbständigkeit der

linken solche, die eine bestimmte Örtlichkeit (*τόπος*) in der auf der rechten Periakte bezeichneten Gegend angaben. Die Scenenveränderung war somit höchst einfach. Blieb die Gegend im Verlaufe der Handlung dieselbe, änderte sich aber die Örtlichkeit, so wurde die linke Periakte allein gedreht und zeigte dann, wie im Ajas des Sophokles, auf einer anderen Seite eine andere Örtlichkeit. Verrückte sich aber die Handlung in eine andere Gegend, so musste natürlich die rechte Periakte gedreht werden, und mit ihr die linke, wie wir es in den Eumeniden des Aeschylos anzunehmen haben.“ — Vgl. auch ibd., p. 243.

[1]) Oehmichen, l. c., p. 244. — Riccoboni, *Th. it.* I, 280 ist der Ansicht, dass solche Veränderungen nur zwischen zwei verschiedenen Stücken vorgenommen wurden.

[2]) Bozzelli, *Della Imit. trag.* etc. I, Introduzione, p. 3f.: *„Aristotile . . . volle compilar la teoria, non dell' arte drammatica in generale, bensì di quella di Eschilo, di Sofocle e di Euripide in particolare“.*

Griechen nach und nach vernichtet, auf geistigem Gebiete aber, in Kunst und Litteratur wurden die Sieger, wie immer, wenn rohe Gewalt auf überlegene Bildung stösst, die gefügigen Sklaven der Besiegten, die „Kopisten ihrer bewunderungswürdigen Muster“.[1])

Schon um das Jahr 240 v. Chr. machte Livius Andronicus „den kühnen Versuch, das griechische Drama nach Rom zu verpflanzen“,[2]) zu einer Zeit also, „wo die römische Litteratur noch im Entstehen und der nationale lateinische Geist noch nicht zum Durchbruch gekommen war“.[3]) Die Theorien der griechischen Dramatiker lebten im römischen Drama wieder auf. Da jedoch den Römern ein tieferes Verständnis für die Feinheiten und die edle Vollkommenheit der griechischen Meisterwerke fehlte, so erstreckte sich die Nachahmung der Hauptsache nach auf die äussere Form.

Wie also dem römischen Drama von Anfang an die Ursprünglichkeit, das Herauswachsen aus den Sitten und Gebräuchen des Volkes selbst fehlte, so beschränkte sich die dramatische Produktion der Römer auch fernerhin grösstenteils auf die mehr oder minder sklavische Nachahmung ihrer Vorbilder. Und wie das lateinische Drama selbst seiner Abstammung und seiner Form nach unfrei war, so waren auch die Männer, welche es pflegten, häufig Unfreie oder doch aus den niedrigen Ständen hervorgegangen, wie Livius Andronicus, Ennius, Plautus, Terenz u. a.[4])

Dies scheint uns, neben dem allgemeinen Mangel an Kunstverständnis, ein Hauptgrund für die Missachtung zu

---

[1]) Egger, *Hist. de la Crit.* etc., p. 177: *«Ils se firent d'abord les copistes de ces modèles admirables.»*

[2]) Ribbeck, *Die röm. Trag.*, p. 23; Bahlmann, *Die Erneuerer des antiken Dramas*, p. 3.

[3]) De Amicis, *L'imitaz. Class.* etc., p. 15: *„Nell' antica Roma la imitazione greca impedì il sorgere d'un arte drammatica originale e nazionale. Nella letteratura latina questa mancanza di originalità e spontaneità si nota non solo nella commedia ma in quasi tutti i generi di letteratura, perchè tutta l'antica civiltà greca venne importata in Roma, quando la letteratura romana era ancora in sul nascere, ed il genio nazionale latino non avea ancora trovato la sua espressione.“*

[4]) Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 218.

sein, die der stolze Römer gerade der dramatischen Kunst entgegenbrachte.

Am besten glückte den Römern die Nachbildung der griechischen Komödie, da diese Dichtungsgattung ihrem derben, realistischen Sinne am meisten zusagte. Plautus und Terenz[1]) brachten die lateinische Komödie auf eine Höhe, die wenigstens den letzteren, selbst im Mittelalter, in dem die Traditionen des klassischen Altertums auf dem Gebiete des Dramas fast vollständig unterbrochen waren,[2]) vor Vergessenheit bewahrte.

Was die Tragödie betrifft, so kommt, da von den Werken der alten Tragiker der Republik Livius Andronicus, Nävius, Ennius, Paccuvius, Accius[3]) etc. so gut wie nichts erhalten ist, für das Mittelalter und die Renaissance nur Seneca in Betracht, «*ce Sophocle d'une scène dépravée*», wie ihn Patin nicht mit Unrecht nennt.[4]) „An die Schulregeln der Komposition hat sich der Verfasser gewissenhaft gehalten",[5]) ebenso wie an die äussere Form der griechischen Muster, von denen er nur durch die Akteinteilung abwich. Natürlich ahmte er auch in Bezug auf Zeit- und Ortsbeschränkung seine Vorbilder nach, so zwar, dass in allen seinen Tragödien, mit Ausnahme des *Hercules Oetaeus*, welcher in der uns überlieferten Form von Seneca nicht beabsichtigt war,[6]) die *Einheiten der Zeit und des Ortes* streng gewahrt sind, obwohl durch die von ihm angewandte Einteilung in Akte gerade ein Hauptgrund für die Beobachtung dieser beiden Einheiten wegfiel. Da nämlich mit dem Aktschlusse auch der Chor abtrat, so blieb die Bühne einige Zeit leer, und der Fortgang der Handlung wurde dadurch unterbrochen. Es

[1]) Näheres siehe bei Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* I, 57ff.

[2]) Siehe nähere Mitteilungen bei Creizenach, *Gesch. d. neueren Dramas* I, 1ff.

[3]) Ribbeck, *Die röm. Trag.*, p. 20ff.

[4]) *Études sur les Trag. grecs* I, 157. — Vgl. über Seneca ibd. I, 120ff.; ferner Bozzelli, l. c. II, 156ff.

[5]) Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* III, 76.

[6]) Cloetta, *Beiträge* etc. II, 136, Anm. 3; 137f., Anm. 1. — Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4, Anm. 3.

wäre also die Illusion durchaus nicht gestört worden und die Zuschauer hätten es sicherlich nicht als Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit empfunden, wenn der Dichter ihnen zugemutet hätte, sich in den Pausen einen längeren Zeitraum, als es in der That der Fall war, vergangen zu denken.[1]) Hatte ferner der Chor die Bühne einmal verlassen, so lag kein Grund mehr vor, die Scene an den gleichen Ort zu binden. Denn in der Pause konnten die handelnden Personen den Ort gewechselt haben.

Die inneren Gründe, welche die Griechen zum Masshalten in Bezug auf Zeit und Ort veranlasst hatten, waren eben Seneca und den Römern ebenso unbekannt, wie später den Dramatikern und Theoretikern der Renaissance.

Ob Seneca oder die Römer die Poetik des Aristoteles gekannt haben, ist mehr als zweifelhaft. Keinesfalls ist sie von den römischen Dramatikern als kunsttheoretische Grundlage benutzt worden. Horaz schrieb seine *Ars poetica* sicherlich ohne Kenntnis der Schrift des griechischen Philosophen.[2]) Von den Einheiten erwähnt er nur die der Handlung, bzw. des Stoffes, als Vorbedingung eines guten Gedichtes, in dem berühmten Verse (*De Arte Poetica*, v. 23):

*Denique sit quidvis, simplex dumtaxat et unum.*

### D. Spätlateinische und mittelalterliche Autoren.

Es könnte nun noch die Frage aufgeworfen werden, ob sich nicht etwa bei den spätlateinischen oder bei den mittelalterlichen Autoren (Grammatikern[3]) und Kritikern, Rhetoren

[1]) Es ist jedoch zu beachten, dass, wie Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4, bemerkt, Seneca's Tragödien nicht für die Aufführung bestimmt gewesen zu sein scheinen.

[2]) Vgl. die überzeugenden Ausführungen Susemihl's, *Arist. über die Dichtkunst*, Einl. p. 33 u. Anm. 3. Darnach scheint es ihm sehr zweifelhaft, ob Horaz die Poetik des Aristoteles gekannt hat. Dagegen will er bei Plutarch mehrfache Spuren einer Bekanntschaft mit derselben finden.

[3]) Siehe über diese das sehr anerkennende Urteil Lessing's in dessen *Hamb. Dram.*, St. 72, p. 351.

und Kompilatoren) Hinweise auf die dramatischen Theorien der Alten, speziell auf die Einheiten, finden. Es hat aber eine nach dieser Richtung hin unternommene Durchsicht der mir zugänglichen Werke kaum irgend welche Ergebnisse zu Tage gefördert.

Bei dem bedeutendsten römischen Grammatiker, Sueton (ca. 100 n. Chr.), von dessen umfangreichen Werken wir nur noch Bruchstücke besitzen,[1]) findet sich keine Anspielung auf die Beobachtung der drei Einheiten. Diomedes (4. Jhrh. n. Chr.) spricht in seinen „*Artis Grammaticae Libri III*“ wohl von der Tragödie[2]), von welcher er die Definition des Theophrast anführt (*τραγῳδία ἐστὶν ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις . . .*); auch erklärt er die Namen und die Entstehung der Tragödie und der Komödie in der von Horaz in seiner *Ars poetica* vorgezeichneten Weise, spricht aber nirgends von einer Beschränkung der Handlung, der Zeit oder des Ortes, wie er auch den Namen des Aristoteles nicht erwähnt.

Von Euanthius und Donatus (Aelius) (Mitte des 4. Jhrh. n. Chr.) ist uns im „*Liber glossarum*“ ein Fragment einer Abhandlung „*De tragœdia et comœdia*“ [3]) erhalten, das in der uns überlieferten Form allerdings von der Entstehung der Tragödie und der Komödie, sowie von den verschiedenen Arten und Teilen der letzteren handelt, aber die dramatischen Einheiten ebenso mit Stillschweigen übergeht wie der von Ael. Donatus und Eugraphius herrührende *Kom-*

---

[1]) Einige *Vitae* aus dem Buche *De Poëtis*, ein Fragment *De Rhetoribus* etc.

[2]) *Artis Gram. Libri* III ed. Keil, I, 487f.

[3]) Abgedruckt im *Rhein. Mus.* N. F. XXVIII, 418ff.; cf. Cloetta, l. c. I, 18; 18, Anm. 5; 21; Creizenach, *Gesch. d. n. Dramas*, I, 10. — In der Ausgabe von Klotz: *P. Terentii Comœdiae cum Scholiis Aelii Donati et Eugraphii Commentariis*, Lips. 1838—40, 2 vols. 8°, sind die Fragmente getrennt gedruckt, und zwar als: *Euanthius, De Tragœdia et Comœdia . . .* und *De Comœdia Donati, vt videtur, Fragmentum.* — Inhaltlich decken sie sich fast vollständig. — Neue Ausgabe: Reifferscheid, im *Index Scholarum in Univers. Litt. Vratislav.* 1874—75. — Lessing erwähnt Aelius Donatus mehrmals (St. 71, p. 224, St. 72, p. 228, u. a. O.).

*mentar zu den Komödien des Terenz.*[1]) Weder Flavius Sosipater Charisius (4. Jhrh.) in seinen „*Artis Grammaticae Libri V*“, noch Probus, Servius und Luctatius Placidus,[2]) noch einer der bei Klein[3]) aufgeführten lateinischen Autoren enthalten Bemerkungen über den in Frage stehenden Gegenstand. Aristoteles selbst war ihnen völlig unbekannt.

Auch die mittelalterlichen Gelehrten hatten keine Veranlassung, sich mit der Frage der dramatischen Einheiten zu beschäftigen, da sie ja Aristoteles' Werke nicht kannten und sich ihre kunsttheoretischen Kenntnisse auf das beschränkten, was sie in ihren Quellen, also in den vorhin genannten lateinischen Autoren, fanden. Überhaupt bezeichnet das Mittelalter, wie schon oben erwähnt[4]) und wie Creizenach dies sehr überzeugend dargelegt hat,[5]) auf keinem andern Gebiete der Litteratur „eine so vollständige Unterbrechung der Traditionen des klassischen Altertums, wie auf dem Gebiete des Dramas“.

Allerdings beschäftigt sich der spanische Bischof Isidor von Sevilla in seinen *Etymologiae* oder *Origines* ziemlich eingehend mit der dramatischen Dichtung, welcher er nicht weniger als vier Kapitel widmet: Cap. 42 (*De Teatro*), Cap. 43 (*De Scaena*), Cap. 45 (*De Tragœdis*), Cap. 46 (*De Comœdis*).[6]) Wie gross aber in all diesen Dingen seine Unkenntnis war und wie gedankenlos er bei seinen Ausführungen sich zeigte, darauf ist bereits von Cloetta mit Recht hingewiesen worden.[7])

Auch die späteren mittelalterlichen Autoren, wie Papias[8])

---

[1]) Siehe oben, p. 21, Anm. 3.

[2]) Derselbe gibt nur eine Erklärung der Begriffe „*scena*“, „*tragœdia*“, „*comœdia*“; siehe *Glossae*, rec. A. Deuerling, p. 82.

[3]) *Der Chor* etc., p. 6, Anm. 1.

[4]) Siehe oben, p. 19.

[5]) *Gesch. des n. Dramas* I, 1.

[6]) *Etym. lib.* XVIII.

[7]) l. c. I, 19 ff. — Über den dort erwähnten „*Liber glossarum*“ siehe oben p. 21.

[8]) Leimbach, *Das Papiasfragment*, Gotha. 1875. 8°.

Joannes de Janua, Johannes de Garlandia,[1]) Vincentius Bellovacensis etc. sind ebenso schlecht unterrichtet, sind doch ihre zum Teil recht einfältigen Bemerkungen über das Theater nichts weiter als Wiederholungen aus den oft missverstandenen Werken ihrer Vorgänger,[2]) so dass sich Missverständnis auf Missverständnis häufte.[3]) Selbst ein Dante schöpfte seine, in dem berühmten Briefe an Cangrande entwickelten Kenntnisse von den dramatischen Dichtungsarten grösstenteils nur aus Horaz und Isidor.[4])

Von der *Poetik* des Aristoteles oder den Einheiten finden wir nirgends eine Spur.

### E. Averroës' Übersetzung.

Doch war in dieser Zeit die Poetik nicht gänzlich vergessen. Wir finden sie bei den Arabern, die sich ja im Mittelalter für alle Zweige des Wissens interessierten. Wie sie besonders der Philosophie des Aristoteles grosse Aufmerksamkeit schenkten, so fand auch die Poetik des Stagiriten ihre Beachtung.[5])

Kein geringerer als der berühmte arabische Philosoph Averroës[6]) war es, der seinen Landsleuten die Kenntnis der Poetik des Aristoteles übermittelte. Dem Averroës

[1]) Vgl. über diesen Bahlmann, *Die epischen Komödien und Tragödien* etc., in: *Centralbl. f. Bibl.* 1893, X, 469.

[2]) Siehe Näheres bei Cloetta, l. c. I, 24ff.

[3]) Creizenach, l. c. I, 9.

[4]) Cloetta, l. c. I, 36f. und Anm.

[5]) Vgl. Immisch, *Zur aristotelischen Poetik*, in: *Philologus* LV, 22.

[6]) Averroës, mit seinem arabischen Namen Ibn-Roschd, lebte im 12. Jahrhundert (1126—1198); er wirkte an der Universität Cordova und erlangte einen Weltruf durch seine Kommentare und Paraphrasen der philosophischen Werke des Aristoteles. Auf Aristoteles fusst sein philosophisches System, das unter dem Namen „*Averroïsmus*“ in der Geschichte der Philosophie berühmt ist. — Hiernach ist das Versehen Klein's, *Der Chor* etc., p. 3, Anm. 3, der in Averroës und Ibn-Roschd zwei verschiedene Persönlichkeiten sieht, zu verbessern.

lag jedoch bei seinen Übersetzungen und Kommentaren des griechischen Philosophen nicht der griechische Text vor.

Renan sagt hierüber: «*Ibn Roschd n'a lu Aristote que dans les anciennes versions faites du syriaque par Honein Ibn Ihak.*» [1]) Es muss demnach eine syrische und auf Grund dieser eine ältere arabische Version der Werke des Aristoteles gegeben haben, welch' letztere von Averroës benutzt wurde.[2])

Seine Bearbeitung der Poetik (ca. 1174) ist eine *Paraphrase*, d. h. er gibt nicht den Wortlaut des ursprünglichen Textes, sondern seine eigenen Betrachtungen darüber.[3]) Soviel aus den ungenauen und sehr freien lateinischen Übersetzungen, die wir von seiner Paraphrase haben, ersichtlich ist, hat er der Poetik nur entnommen, was ihm für die arabischen Verhältnisse zu passen schien.

Es existieren, nach Renan, zwei lateinische Übersetzungen dieser Paraphrase, die eine von Hermannus Alemannus, der zwischen 1240 und 1260 in Toledo lebte, um arabisch zu lernen und dort 1256 dieses Werkchen übersetzte. Renan nennt diese Übersetzung «*tout à fait inintelligible*»; [4])

---

[1]) *Averroës et l'Averroïsme*, p. 38. — Susemihl, l. c., Einl. p. 35, setzt die erste arabische Übersetzung in das Jahr 935.

[2]) Vgl. auch Egger, *Hist. de la crit.*, p. 296 ff. und *L'Hellénisme* etc. I, 338. Ferner Creizenach, l. c. I, 16.

[3]) Nach Renan, l. c., p. 45, sind dreierlei Bearbeitungen aristotelischer Werke durch Averroës zu unterscheiden:

a) *le grand Commentaire:* Averroës citiert zuerst die betreffende Stelle bei Aristoteles und erklärt sie dann.

b) *le Commentaire moyen*: Der Text des Paragraphen wird nur mit den ersten Worten angedeutet; das übrige wird erklärt.

c) *la Paraphrase ou analyse:* Averroës spricht immer im eigenen Namen.

Das Manuskript der arabischen Paraphrase befindet sich in der Bibl. Laurent. in Florenz (Renan, l. c., p. 61).

Die arabische und eine hebräische Version wurden herausgegeben von Fausto Lasinio: *Il Commento Medio di Averroë alla Poetica di Aristotile*, Pisa. 1872, fol., Ernest Renan gewidmet.

[4]) l. c., p. 61; cf. auch Egger, *L'Hellén.* I, 58. — Ferner Creizenach, l. c. I, 16f. Diese Übersetzung erschien 1481 in Venedig, zusammen mit den Glossen des Alfarabi zur Rhetorik. (Wüstenfeld, *Übersetz. arab. Werke*, p. 94; Egger, *L'Hellén.* I, 338; Jourdain,

die andere von Abraham de Balmes, von der Renan sagt: «*Celle d'Abraham de Balmes est fort différente du texte, le traducteur hébreu ayant supprimé ou remplacé par des exemples familiers aux juifs les citations arabes que Ibn-Roschd avait lui-même substituées aux particularités trop helléniques du texte.*»[1])

Uns liegt eine Übersetzung der Paraphrase von dem jüdischen, spanischen Arzte Jacobus Mantinus vor.[2])

Was sagt nun Averroës, soweit wir nach dieser Übersetzung urteilen können, über die Einheiten?

Die Bemerkung des Aristoteles über die Dauer der Handlung in der Tragödie finden wir bei Averroës nicht. Er hat, wie er gerade in Bezug auf die von Aristoteles

---

*Recherches*, p. 138 ff.; Cloetta, *Beiträge*, II, 136, Anm. 2.) Sie war dem Verfasser nicht zugänglich. — Über ihre Entstehung sagt Alemannus selbst: „*Inquit hermannus alemannus postquam cum non modico labore consumaveram translationem rethorice aristotelis ex arabico in latinum volens manum mittere ad ejus poetriam tantam inveni difficultatem propter disconvenientiam modi metrificandi in greco cum modo metrificandi in arabico et propter vocabulorum obscuritatem et plures alias causas quod non sum confisus me posse sane & integre illius operis translationem studiis tradere latinorum. Assumpsi ergo edictionem averois determinativam dicti operis aristotelis secundum quod ipse aliquid intelligibile eligere potuit. ab ipso et modo quo potui in eloquium redegi latinum. Suscipiant igitur si placet et hujus edictionis poetrie translationem viri studiosi et gaudeant se cum ac adeptos loici negocii aristotelis complementum.*“ (Wüstenfeld, l. c., p. 93).

[1]) l. c., p. 61.

[2]) Renan erwähnt diese Übersetzung nicht. Sie ist gedruckt in *Arist. Opp., übers. v. Abraham de Balmes und Jacobus Mantinus*, Venet. 1574, vol. I, pars III. — Neudruck nach einer Ausgabe Venet. 1562 durch Heidenhain in *Jahrbüch. f. class. Phil., Suppl.* Bd. XVII, 351 ff. — Wann diese Übersetzung angefertigt wurde ist mir unbekannt. Dass sie mit der von Renan angeführten Übertragung des Abraham de Balmes nicht identisch ist, geht daraus hervor, dass in ihr nicht, wie Renan von der Übersetzung Abraham's de Balmes sagt, auf hebräische Verhältnisse Bezug genommen ist, sondern auf arabische, z. B. fol. 228 b $\beta$, (siehe Anhang, p. 156, ferner p. 364. 366, 367. 371. 372 u. a. O. nach der Ausg. Heidenhain), wie jedenfalls Averroës selbst gethan hat. Demnach wäre die uns vorliegende Übersetzung eine dritte lateinische Übertragung der Paraphrase des Averroës.

konstatierte Verschiedenheit der Tragödie vom Epos bemerkt, diese Thatsache für eine, nur für die griechische Tragödie passende Eigentümlichkeit gehalten.[1]) Er verlangt nur eine Beschränkung des Umfanges der Dichtung, denn diese Beschränkung sei eine notwendige Eigenschaft der Schönheit. Dass er bei dieser Bemerkung nicht sowohl die Dauer der Handlung, als vielmehr den äusseren Umfang des Gedichtes im Auge hat, geht aus dem Zusatze hervor, dass die Dichtung nicht zu kurz, aber auch nicht zu lang sein dürfe, da man im letzteren Falle bei Anhören der letzten Teile die ersteren schon wieder vergessen habe.[2])

In Bezug auf die Handlung stimmt Averroës ganz mit Aristoteles überein und verlangt wie dieser *eine* Handlung *einer* Person, die nicht durch zu viel nebensächliche Dinge in die Länge gezogen werden dürfe.[3]) Auf Averroës' Erklärung der Einheit der Handlung beziehen sich, wie wir sehen werden, mehrere italienische Übersetzer und Kommentatoren der Poetik.[4])

Von der *Ortseinheit* spricht Averroës selbstverständlich nicht, da ja auch Aristoteles nichts davon sagt.

Averroës tritt also, wie aus dem Gesagten ersichtlich ist, der Poetik des Aristoteles kritischen Blicks gegenüber; es fällt ihm nicht ein, sie, wie sie ist, zu einem Gesetzbuch für die Dichter seines Volkes und seiner Zeit zu machen, sondern er entnimmt ihr nur, was ihm für seine Landsleute zu passen scheint. Wären die italienischen Übersetzer, Kommentatoren und Dichter eben so unbefangen der Poetik des Aristoteles gegenüber getreten, so würden die Regeln von den Einheiten nicht Jahrhunderte lang den freien Geistesschwung des Genies eingedämmt haben.

Der Einfluss der Paraphrase des Averroës auf die italienische Litteratur begann erst sehr spät, nämlich mit der Drucklegung der Übersetzung des Hermannus Ale-

[1]) *Paraphr., Jac. Mant. interpr.*, fol. 228a$\alpha$ und 228b$\alpha$ (siehe Anhang, p. 155f.).

[2]) *Paraphr.*, fol. 221a$\alpha$. (Anhang, p. 155).

[3]) ibd. fol. 221a$\beta$, 221b$\alpha$. (Anhang, p. 155).

[4]) z. B. Robortellus, s. unten, p. 33f.

mannus 1481, also zu einer Zeit, als Aristoteles schon längst auf allen Wissensgebieten zu unumschränkter Herrschaft gelangt war, und bewirkte nur, dass man anfing, auch diesem Werke des griechischen Philosophen grössere Aufmerksamkeit zu schenken.

Man begann nun, sich mit dem Originale zu beschäftigen, und schon 1498 erschien die erste lateinische Übersetzung, welche auf den griechischen Text zurückgeht.

Damit sind wir bei dem eigentlichen Thema dieser Abhandlung, den Einheiten in Italien, angelangt. Wir werden im Nachfolgenden zu unterscheiden haben A) die Übersetzer und Kommentatoren der Poetik, welche die Regeln von den Einheiten aus dieser Poetik heraus-, bzw. sie in dieselbe hineininterpretierten, und B) die italienischen Kunsttheoretiker, Verfasser eigener Poetiken, welche alle mehr oder weniger auf Aristoteles fussten, und den Zweck verfolgten, entweder die in der aristotelischen Poetik vorhandenen Lücken zu ergänzen, oder freiere, von dem aristotelischen Wortlaute abweichende Ansichten zu verteidigen.[1])

## II. Die Einheiten in Italien.

„Die wissenschaftliche Bildung des Mittelalters beruhte ganz vorwiegend, ja nahezu ausschliesslich auf derjenigen des römischen Altertums.“ [2]) Speziell in Italien lebte die lateinische Litteratur fort; in den Klöstern und Schulen wurde sie gepflegt, und wenn auch die dramatische Litteratur, wie schon mehrmals erwähnt, im Vergleich zur epischen und lyrischen

[1]) Neben den eigentlichen Poetiken sollen aber auch alle uns zugänglichen Äusserungen besprochen werden, welche auf die dramatischen Einheiten Bezug haben. Doch sei gleich hier bemerkt, dass in der Praxis die Einheiten viel weiter zurückreichen als in der Theorie, da wir ihre Spuren schon in den ersten dramatischen Versuchen der Renaissance finden.

[2]) Körting, *Die Anfänge der Renaissancelitt.*, p. 205. — Gebhardt, *Les Orig. de la Ren.*, p. 118.

sehr in den Hintergrund trat, so fanden doch neben Cicero, Ovid, Horaz und Vergil vereinzelt auch die römischen Dramatiker, insbesondere Terenz, und allerdings in weit geringerem Masse auch Plautus und Seneca einige Beachtung.[1]) Anders stand es mit den griechischen Meisterwerken. Zwar war die Kenntnis der griechischen Sprache in Italien im Mittelalter nicht vollständig erloschen, und besonders in Calabrien und Sicilien beschäftigten sich vereinzelte Gelehrte mit dem Studium griechischer Werke,[2]) doch war im allgemeinen das Interesse, das man an den Erzeugnissen der griechischen Litteratur nahm, so gering, dass man sich das ganze Mittelalter hindurch mit der durch die Römer und Araber überlieferten Kenntnis derselben begnügte.[3])

Allmählich jedoch dämmerte die Erkenntnis der reichen Schätze auf, welche die griechische Litteratur in sich barg. Petrarca „führte zur Reception der alten Hellenenwelt in die Bildung des Occidents“.[4]) Man fing an, sich in weiteren Kreisen mit der griechischen Sprache zu beschäftigen, besonders als nach der Eroberung Konstantinopels Scharen von gelehrten Griechen Italien überschwemmten, die sich oft unter den kümmerlichsten Verhältnissen als Sprachlehrer fortbringen mussten, und durch Übersetzungen griechischer Werke auch die Augen der der griechischen Sprache selbst Unkundigen auf die noch ungehobenen Schätze lenkten. In erster Linie waren es die philosophischen Werke des Aristoteles, welche übersetzt wurden.[5]) Auf die dramatischen Meisterwerke der Griechen wurde man erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufmerksam. Neben die lateinischen Komödien des Plautus und Terenz und die Tragödien Seneca's traten nun die griechischen Tragödien,

---

[1]) Voigt, *Wiederbelebung* etc. II, 408. — Vgl. auch Peiper, *Die prof. Komöd. d. Mittelalt.*, in: *Arch. f. Literaturgesch.* 1876, V. 493 ff., und Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4 f.

[2]) Voigt, l. c. II, 105. — Vgl. dazu auch Du Méril, *Origines* etc., p. 10 ff.

[3]) Körting, l. c., p. 205.

[4]) Voigt, l. c. I, 48.

[5]) Voigt, l. c. II, 163 f.

deren edle Einfachheit so unendlich abstach von dem Wust der Mysterien und ähnlicher dramatischer Aufführungen.

Durch die gegen das Ende des 15. Jahrhunderts sich häufenden Aufführungen lateinischer Komödien (vereinzelt auch Tragödien), zuerst in der Ursprache, dann allmählich in Übersetzungen, wurde die Vorliebe für die dramatische Kunst geweckt[1]) und von den Übersetzungen schritten die Dichter immer häufiger zu Nachahmungen und Umbildungen.

In diesem Augenblicke musste natürlich der Druck der Paraphrase des Averroës und die erste Übersetzung der Poetik des Aristoteles den Dichtern sehr gelegen kommen, sahen sie ja doch in der Poetik deutlich die Übereinstimmung mit der Praxis der griechischen Tragiker. Somit ist es denn nur zu natürlich, dass sie in der Poetik die Regeln gefunden zu haben glaubten, durch deren Befolgung es auch ihnen gelingen müsste, ähnliche Meisterwerke wie die der Griechen und Lateiner zu schaffen.

Zudem war der Mann, von dem diese vermeintlichen Regeln stammten, kein Geringerer als Aristoteles, der „göttliche" Aristoteles. Mit Recht sagt Jourdain: «*La réputation dont Aristote jouissait comme logicien, donnait une telle extension à son autorité, qu'on le regardait comme un maître infaillible en toute espèce de science.*»[2]) Ganz ähnlich spricht sich Egger aus, indem er das Ansehen und den Einfluss der Poetik auf gleiche Höhe mit dem des Organon stellt.[3])

---

[1]) Chassang, *Des essais dramat.*, p. 116 ff. — Siehe unten, p. 92 f.

[2]) *Recherches*, p. 3.

[3]) *Hist. de la Crit.*, p. 177 ff.: «*L'auteur de la Poétique fut donc le seul maître qu'écoutèrent les poëtes dramatiques de l'occident. Bien plus, comme l'Europe avait d'abord connu dans Aristote le logicien, le naturaliste, le métaphysicien; comme à ces divers titres il avait régné presque sans partage dans les écoles, personne ne s'avisa de lui contester en matière d'art et de poésie l'autorité dont il jouissait comme législateur du raisonnement et comme observateur de la nature. La Poétique se plaça naturellement sur la même ligne que l'Organon.*» — Ähnlich Pellissier, *L'Art Poét. de Vauq. de la Fresn.*, Einl. p. XLII: «*Aristote, dont l'autorité en matière de philosophie venait d'être fortement ébranlée, s'arrogeait peu à peu dans le domaine des lettres et de la poésie cette domination absolue qu'il garda pendant deux siècles.*» — Über das An-

Mit einem Worte, die Poetik des Aristoteles wurde das Gesetzbuch für die Dichter, und auf ihr bauten die italienischen Kunsttheoretiker ihre poetischen Theorien auf.

Doch Übersetzungen der Poetik allein genügten nicht. Es war in ihr nicht alles so klar, wie man es wünschte; es bedurfte daher der Erklärungen, und die Lust zum Kommentieren war in dieser Zeit ohnehin gross genug. „Die vielfach dunkelen und schwierigen Sätze der Poetik, sagt Gaspary, boten immer die Möglichkeit, dass jeder darin fand, was er brauchte, und um ihre Auslegung hat sich Jahrhunderte lang die literarische Kritik mehr gedreht, als um direkte Betrachtung der Kunst und des Kunstwerkes.“[1]) „Man dachte, wie Bouterweck ganz richtig bemerkt, nicht daran, dass man die wahren Schönheiten der alten Dichterwerke aus sich selbst verstehen muss, ehe man den Aristoteles verstehen kann, der sie bei allen seinen Vorschriften im Sinne hat. Man hielt sich an den Buchstaben der aristotelischen Poetik. Ohne zu fragen, ob nicht eben dieser Aristoteles, wenn er wieder aufstände, für die neueren Nationen eine ganz andere Poetik schreiben würde, kommentierte und interpretierte man seine ästhetischen Bemerkungen wie die Gesetze des Corpus Juris.“[2])

Darin liegt die grosse Schwäche aller Kommentatoren, dass sie weder auf die von den Alten noch von den Modernen geübte Praxis Rücksicht nahmen; auf die Praxis der Alten höchstens noch insoweit, als sie Beispiele zum Belege ihrer Ansichten brauchten.

In rascher Folge erschienen nun in Italien, besonders von der Mitte des 16. Jahrhunderts an, Übersetzungen und Kommentare der Poetik und verbreiteten, da sie meist in lateinischer Sprache abgefasst waren, die Kenntnis dieses Werkes

---

sehen, das die Poetik des Aristoteles genoss, vgl. noch Di Niscia, *La Gerusalemme Conquistata* etc., im *Propugn.* 1889, XXII, N. S. vol. II, Parte II, 105 f.

[1]) *Geschichte der ital. Litt.* II, 562. — Vgl. auch Borinski, *Das Epos der Renaiss.*, in: Geiger, *Vierteljahrsschrift* 1886, I, 193.

[2]) *Geschichte der Poes. und Bereds.* I, 38.

durch die ganze gebildete Welt. Noch im Anfange des 17. Jahrhunderts erschien der Kommentar des Benius.

In Spanien und Frankreich, wo sich im 16. Jahrhundert ebenfalls der Einfluss der Regeln schon geltend machte, begnügte man sich vorerst mit der durch die Italiener übermittelten Kenntnis der Poetik.[1])

[1]) Erst im 17. Jahrhundert begegnen wir auch ausserhalb Italiens einigen Übersetzungen und Kommentaren der Poetik; 1610 erschien eine lateinische Übersetzung von dem Niederländer Heinsius; 1626 eine spanische von Don Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar, (die mir aber nicht zu Gesichte kam), und 1633 ebenfalls eine spanische mit Kommentar von Gonzalez de Salas. Erst 1667 erschien die erste französische Übersetzung von Norville.

---

Die vollständige Arbeit wird als 15. Heft der von Prof. Breymann und Prof. Schick herausgegebenen Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie erscheinen.

# Vita.

Ich, Joseph Ebner, bin geboren am 5. Januar 1869 zu Griesbach, Bez. Regen, als Sohn des Ökonomen Joseph Ebner, besuchte von 1880—1888 das humanistische Gymnasium in Passau und diente nach bestandener Absolutorialprüfung als Einjährig-Freiwilliger im k. b. 16. Infanterie-Regimente, wo ich mir die Qualifikation als Reserveoffizier erwarb. Während meiner Dienstzeit hörte ich philosophische Vorlesungen am k. Lyceum in Passau. Im Herbste 1889 bezog ich die Universität München, wo ich mich unter Leitung des Herrn Professors Dr. Breymann dem Studium der neueren Philologie widmete. Ausserdem hörte ich noch Kollegien der H. H. Professoren Dr. Hofmann, Dr. Brenner, Dr. Munker und Dr. Köppel. Im Jahre 1891 unterzog ich mich der Staatsprüfung für das Lehramt der französischen und englischen Sprache und war dann ein Jahr als Assistent an der k. Realschule in Pirmasens thätig. Nachdem ich im Jahre 1892, meiner Bitte entsprechend, als Assistent an die k. Realschule Landshut versetzt und im gleichen Jahre zum Reserveoffizier befördert worden war, legte ich im Jahre 1894 die Spezialprüfung für neuere Sprachen mit Erfolg ab. Seit 1. September 1896 bin ich Reallehrer an der k. Realschule Landshut.

**J. Ebner.**